

»UNTERWEGS IN DIE HEIMAT«

Randbemerkungen zu einer Fundfotografie

von Gábor Biczó (Miskolc)

Deutschsprachige Erstveröffentlichung

Zuerst: »Haza-felé«. Szélgjegyzetek
egy talált fotográfiához. In: Keményfi,
Róbert (Hg.): Néprajzi látóhatár
3-4/2005, pp. 173-184.

Vor mehr als zehn Jahren fand ich am Flohmarkt von Münster in Westfalen neun Fotografien, die aus dem Ersten Weltkrieg stammten. Unter mehreren Tausenden Fotografien, die auf dem Tisch des Händlers aufgestapelt waren, schienen auf den ersten Blick die in einem Bündel liegenden Aufnahmen hinsichtlich ihrer Thematik und Technik zusammen zu gehören. Sieben Aufnahmen waren wohl die Arbeit desselben Soldatenfotografen, und nur zwei Fotos konnten mich einigermaßen verunsichern, was die Einheit des gesamten Materials betraf: Der verbreiteten Praxis der Zeit entsprechend sind nämlich Aufschriften am unteren Rand der besagten beiden Bilder angebracht, die auf den Schauplatz hinweisen: »Ruthenenfamilie« und »Bild eines Marktes in Maramureschsigeth«.

Der unbekannte Autor diente wohl als Unteroffizier während des Ersten Weltkriegs in den Nordostkarpaten. Diese Schlussfolgerung erlauben v.a. die erwähnten deutschsprachigen Aufschriften, die Anwesenheit eines Soldaten an einem Foto, der in k.u.k.-Uniform die Szene betrachtet, und nicht zuletzt der Bericht des Händlers am Markt von Münster, der beinahe achtzig Jahre nach ihrer Anfertigung diese Amateurfotografien angeboten hat. Die Herkunft der Bilder konnte zwar vom Händler nicht sichergestellt werden, er nahm aber an, dass diese aus dem Nachlass einer Familie in der Nachbarschaft stammte. Unabhängig davon, dass die konkrete Person des Autors für immer verborgen bleiben muss, können auf Grund der Aufnahmen der Charaktertypus des unbekannten Soldatenfotografen rekonstruiert und die Bedeutung der Bilder nachvollzogen werden.

Es ist weitestgehend bekannt, dass die Nationen Europas, die den Kriegsausbruch enthusiastisch begrüßten, nach den relativ langen friedlichen Jahren bzw. v.a. zu Kriegsbeginn noch nicht einschätzen konnten, dass jene Waffen, die als Teil der Armeemodernisierung im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zum Einsatz kamen, eine grundsätzliche Veränderung der Kriegsführung ausgelöst und bis dahin ungeahnte Menschenopfer verlangen haben werden. Den österreichisch-ungarischen kaiserlich-königlichen Streitkräften ähnlich waren in den Reihen der meisten Truppen, die 1914 an die Front marschierten und zu denen sich etliche Freiwillige gemeldet hatten, zahlreiche geschulte, gut ausgebildete Soldaten aus der Mittelklasse, ja sogar aus den unteren Schichten zu finden. Anhand der Zahl, Qualität und Thematik der erhaltenen Fotografien lässt sich feststellen, dass auf beiden Frontseiten die Personen, deren Bildung den gesellschaftlichen Durchschnitt übertraf, dadurch charakterisiert werden können, dass sie weitgehend Interesse für fremde Landschaften, Völker und Kulturen bekundet hatten. Die beinahe touristische Neugierde sowie die heuristische und vielleicht etwas bizarre Weise der kulturellen Fremderfahrung können vom niedrigen Grad an Mobilität und Migrationsfähigkeit her erklärt werden, die für das Kleinbürgertum an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert symptomatisch waren. Die brieflichen Berichte oder eben die Fotografien, die von den oft aus sesshaften sozialen Gruppen stammenden Soldaten erhalten blieben, bezeugen, dass sich die Aufmerksamkeit einzelner Gruppen von »reisenden Soldaten« nicht selten auf Spuren kultureller Fremdheit lenkte. Die Themenwahl der meist unbekannten Fotografen betraf die divergierende Lebensweise, die ethnischen Charakteristika, Religion, Kleidung, aber auch Landschaft oder Gebräuche.

Zu beachten ist indessen, dass die Entwicklung der Fototechnik gerade während des Ersten Weltkriegs auch im Zivilbereich zur Verbreitung von tragbaren Fotoapparaten führte, die sich u.a. für den Alltagsgebrauch einsetzen ließen. Auch wenn diese noch nicht die Kriterien und Preise der heutigen Massenproduktion widerspiegeln, muss die Zahl jener einrückenden Soldaten, die dem Gepäck einen Fotoapparat beigeben konnten, relativ hoch gewesen sein. Die intellektuelle Neugierde und die umfassend zugänglichen technischen Möglichkeiten bewirkten, dass die Nachwelt fotografische Aufnahmen in einer bis dahin unvorstellbaren Menge und mit hohem Dokumentationswert erben konnte. Ihre Interpretation und Analyse, die Identifizierung der damaligen Autorenperspektive sowie die Frage, auf welche Weise die Intentionen, die sich hinter der Themenwahl verbergen, auf die Weltanschauung eines beinahe seit hundert Jahren vergangenen Zeitalters hindeuten, können auch für den sozialwissenschaftlichen Zugang als angemessene Aufgabe gelten.

Im vorliegenden Essay wird versucht, ein einziges Stück der erwähnten Fotoserie vorzustellen und eine mögliche Lesart dessen anzubieten.



Dies ist also das Foto. Bereits auf den ersten Blick kann sich die Einsicht ergeben, dass diese nicht gestellte Aufnahme, auch wenn sie vielleicht als gewöhnliches Erinnerungsbild intendiert war, Träger eines tieferen sozialgeschichtlichen Bedeutungsgehalts ist.

Im Zentrum der Aufnahme ist ein Jude mit Bart zu sehen, der ein Rindvieh treibt. Diese Hauptfigur wird seitlich, im Vorbeigehen auf der Straße der Siedlung präsentiert. Er trägt einen langen schwarzen Kaftan, eine Kippa als Kopfbedeckung und Galoschen an den Füßen. Die Kameraperspektive lässt erkennen, dass der Mann neben einem Wassergraben, der die Bildfläche quasi in zwei Hälften teilt, mit eiligen Schritten davongeht und mit seinen Handbewegungen das Vieh zu schnellerem Vorankommen antreibt. Die visuelle Anwesenheit des Grabens, der den Vordergrund vom Hintergrund trennt, wird durch einen parallel laufenden Holzzaun und eine quer liegende Planke betont. Vor dem Haus im Hintergrund stehen fünf Männergestalten. Die beiden links stehenden und sich wenig nach vorn beugenden Männer in Waffenrock und Fellmütze müssen wohl etwas auf- oder abladen, was allerdings nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, da die Gestalt, die der Kamera näher steht und auf dem das Augenmerk der Aufnahme liegt, die Aussicht verdeckt. Hinten in der Mitte steht ein gleichfalls halb verdeckter Arbeiter, der sich im Moment der Aufnahme auf den Rechen lehnt. Die meisten Informationen für die Klärung der Situation liefert die vierte Gestalt von links: Klar erkennbar trägt der Mann im Soldatenmantel und mit Soldatenmütze eine Bajonette auf der rechten Schulter, deren Riemen er vor sich angespannt hält. Der Mann ohne Kopfbedeckung und mit den gespreizten Beinen rechts, der die Hände in die Tasche steckt, trägt dem Gesamteindruck wenig bei.

Die Liste der ikonischen Elemente im Bild ist jedoch bei weitem nicht vollständig, wenn man nur die Gestalten aufzählt. Die auffallend starken Lichtverhältnisse und Schattenrisse sowie die krasse Kontrastwirkung deuten darauf hin, dass im Moment des Fotografierens die Sichtverhältnisse besonders gut waren. Die markanten Schattenrisse der Dachrinne des gegenüber stehenden Hauses wie auch die des Holzzauns und der hervorstechende Schattenwurf des Mannes im Kaftan lassen annehmen, dass zum Zeitpunkt der Aufnahme der Einfallswinkel des Sonnenlichts niedrig war, d.h. dass sie bei Dämmerung oder vielleicht auch frühmorgens gemacht wurde. Unsere Beobachtungen können präziser ausformuliert werden, wenn wir in Betracht ziehen, dass der bewaffnete Mann einen bis zum Hals zugeknöpften langen Mantel trägt, der zur Winterausrüstung gehörte und mit Ausnahme der kältesten Monaten nur in den jahreszeitbedingten Übergangsphasen getragen wurde. Da vor dem Gebäude im Hintergrund auch noch ein kleinerer Baum mit Blättern steht, kann vielleicht behauptet werden, dass dieses Bild an einem klaren Herbsttag (nicht im Spätherbst), irgendwo in den Nordostkarpaten aufgenommen wurde.

Bevor jedoch der komplexe Bedeutungsgehalt des Fotos entfaltet werden soll, müssen die geschichtlichen Umstände, unter denen sich die Juden in der besagten Region befanden, kurz charakterisiert werden. Allgemein bekannt ist, dass in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Bukowina und Galizien als Teile der ehemaligen Österreichisch-Ungarischen Monarchie eines der Hauptziele für die aus Polen und Russland fliehende, übersiedelnde jüdische Bevölkerung waren. Grund für die Auswanderung war die Anziehungskraft jener jüdischen emanzipatorischen Gesetze, die in den 1860er Jahren günstigere Lebensbedingungen zu sichern imstande waren als das intolerante und oft feindlich gestimmte gesellschaftliche Umfeld etwa in Russland. Die häufigen Pogrome in Russland oder die Tatsache, dass der jüdischen Bevölkerung jegliche landwirtschaftliche Tätigkeit untersagt war bzw. dass sie teilweise aus dem Bildungssystem ausgeschlossen waren, machen deutlich, warum die relativ tolerante und integrative Politik der Monarchie die Verstärkung der Immigration begünstigte.

Etwas vereinfacht ausgedrückt, setzte die Emanzipation im 18. Jahrhundert ursprünglich als Bewegung der jüdischstämmigen Intellektuellen aus den deutschsprachigen Gebieten an. Die Vorstellungen eines Lessings oder Moses Mendelssohns besagten, dass sich die jüdische Bevölkerung nur dann der Gesellschaft und der sie aufnehmenden Nation gegenüber verpflichten kann, wenn sie mit der Majorität gleichberechtigt ist. Dieser Gedanke war nicht nur die Ausformulierung eines Wunsches gegenüber der Mehrheit, sondern auch das Abstecken einer konkreten Aufgabe für die eigene Gemeinschaft, indem die Juden dazu aufgerufen wurden, die Aneignung der Kultur und der Sprache der aufnehmenden Gesellschaft anzustreben. Diese Initiative, die in der Spätaufklärung wie auch zur Glanzzeit der nationalen Romantik ungünstig und mit immer stärkerem Antisemitismus rezipiert wurde, war jedoch in den meisten Gesellschaften Mitteleuropas – v.a. aus wirtschaftlichen Gründen – positiv aufgenommen. Die emanzipatorische Bereitschaft für eine spontane Assimilation wurde natürlich in der Interpretation der Majorität zum Bezugspunkt des Rechts auf Zwangsintegration. Dies alles jedoch vermag an der Tatsache nichts zu ändern, dass während des Ersten Weltkriegs der Anteil der jüdischen Bevölkerung in den nordöstlichen Regionen der Monarchie beachtlich war. Zwischen 1857 und 1910 verdoppelte sich die Zahl der jüdischen Bewohner in Galizien und der Bukowina, was etwa eine halbe Million Menschen bedeutete.

Es fällt allerdings auf, dass die jüdische Bevölkerung, die sich in den westlichen Gebieten des Reichs angesiedelt hatte, sowohl beruflich als auch kulturell, sprachlich und religiös äußerst stark von den Zuwanderern in Galizien und der Bukowina abwich. Während nämlich die in den höher entwickelten Regionen der Monarchie lebenden Juden Gemeinschaften darstellten, die v.a. an die deutsche oder die jeweilige aufnehmende Kultur assimiliert und hinsichtlich ihrer Religion an die Neologen gebunden waren, zeigten die östlichen, orthodoxen und größtenteils jiddischsprachigen Gemeinschaften, die in ihrer Lebensweise und Gebräuchen ein stärkeres Traditionsbewusstsein demonstrierten, eine abgeschwächte Assimilationsbereitschaft. So ist auch verständlich, warum literarische oder ethnografische Beschreibungen der Juden in Maramureschsigeth, Galizien oder in der Bukowina von einer ethnischen Gemeinschaft berichten, die betont verschlossen und der zweifachen Wirkung von Segregation und Isolation ausgesetzt war. Diese Berichte setzten sich auch mit der Verbreitung des Hassidismus auseinander, einer religiösen Bewegung, die anders als die Talmudtraditionen die innere Frömmigkeit betonte und deren regionale Zentren in Maramureschsigeth und Munkatsch zu finden waren.

Schauen wir uns unser gefundenes Foto angesichts der bisher Gesagten noch einmal an, ergeben sich interessante Folgerungen. Genauer gesagt tut sich dabei eine fruchtbare Vielfalt der Lektüren auf. Betrachtet man das Hauptthema der Aufnahme, die als Teil einer sich aus neun Fotos zusammensetzenden Serie eingeordnet wurde, also den orthodoxen jüdischen Mann, so liegt es nahe, dass die eminente, die Autorintention zweifelsohne repräsentierende Lesart des Bildes verborgen bleibt. Man kann es nämlich nicht in Erfahrung bringen, auf wen sich die Aufmerksamkeit der im Hintergrund Stehenden richtet. Wen betrachten nun die Soldaten? Die vor sich hinstarrende und vorbeigehende Figur im Kaftan? Oder eventuell den mit einer Kamera hinter ihm stehenden Fotografen, der einigermaßen von der Hauptfigur verdeckt wird? Wer beobachtet wen?

Der jüdische Mann versucht spürbar, nicht zu Seite zu blicken. Die konzentrierte Hingabe, die sich auf das Vieh richtet, ergibt sich nicht aus den Anstrengungen seiner Tätigkeit,

1 Simmel, Georg: Exkurs über den
Fremden (1908). In: Ders.: Soziologie.
Untersuchungen über die Formen
der Vergesellschaftung. Frankfurt/M.:
Suhrkamp 1992, pp. 764-771.

sondern aus der Situation des Beobachtetwerdens. Die Szene nämlich, die die Aufmerksamkeit des Fotografen fesselt, gliedert die zentrale Figur aus der Alltäglichkeit ihres Umfelds aus und prägt auch den im Hintergrund stehenden Männern die Besonderheit des Ereignisses ein. Unter diesem Aspekt ist es im Prinzip belanglos, wer von den Soldaten beobachtet wird: der Fotograf oder der jüdische Mann. Denn allein die Themenwahl, die sich in der Interessiertheit kundgebende Autorintention, der erwischte Moment durch die Exposition konfrontieren den Zuschauer und ebenso die im Hintergrund stehenden Männer mit der Außerordentlichkeit des Augenblicks. Im ontologischen Sinne ist jeder Augenblick außerordentlich, indem er – der Vergangenheit anheim fallend – nur für die Erinnerung eine wahre Herausforderung darstellt.

Der hinter der Kamera stehende unsichtbare Autor, dessen Arbeit wir uns genau anschauen, wollte offenbar einem Beispiel ein Denkmal setzen, das hinsichtlich der kulturellen Fremdheit eine frappierende Wirkung hat. Er kann nicht ahnen, dass das Stück, das er durch seine Wahl für die Nachwelt hinterlässt, ihn selber verrät. Für ihn ist möglicherweise der Anblick des jüdischen Mannes fremd, der traditionell gekleidet zu oder von der Horde unterwegs ist. Dies ist demzufolge eine xenologische Erfahrung, deren Erklärung auf das traditionelle Schema des Exotischen angewiesen ist.

Georg Simmels programmatischer Text mit dem Titel *Exkurs über den Fremden* formulierte die allgemeinen Charakteristika des Fremden gerade durch die Bündelung jener Zeichen, die um 1900 in Mitteleuropa (hauptsächlich auf deutschsprachigem Gebiet) für die Händler jüdischer Herkunft typisch waren.¹ Der Fremde ist demnach, der irgendwoher ankommt, derzeit hier verweilt, aber zu jeder Zeit weiterziehen kann. Der »Fremde« ist jemand, der anders ist als wir, der in der jeweiligen aufnehmenden Gemeinschaft nicht Zuhause ist und der sich durch Sprache, Kultur, Gewohnheiten und Mentalität unterscheidet. Von den schematisierenden Elementen der Simmel'schen Typologie abstrahierend, ist die Mobilitätsfähigkeit, die der Differenz zur eigenen Welt und zugleich der Bewusstwerdung der Andersheit im Vergleich zur aufnehmenden Gemeinschaft zuarbeitet, das deutliche Attribut des Fremden.

Betrachten wir unsere gefundene Fotografie im Zusammenhang der allgemeinen Erfahrungen der Xenologie, ergeben sich zwei weitere prinzipielle Folgerungen. Das Interesse für das Exotische, das die Themenwahl des Autors bestimmt, wird durch die Tatsache der Verewigung des Augenblicks bestätigt. Seine Motivation konnte einfach nur der Wunsch sein, den Heimischen diesen interessanten Anblick zu zeigen, das heißt die Anfertigung einer Illustration zum Reisebericht eines »Kriegstouristen«, sollte er irgendwann von der »grand tour« heimkehren. Das Bild repräsentiert eine bestimmte Station der »Reise« in einer äußerst gelungenen Form. Wir können nicht wissen, ob sich der unbekannte Autor länger am Schauplatz der Fotos aufhielt oder dort lediglich ein paar Tage verbrachte. Mit Blick auf die Interpretation ist dies auch belanglos, denn es steht zweifelsohne fest, dass eine tiefe Bewusstheit gerade im Gestus des Zeigens hinter der Freude der Entdeckung ertappt werden kann. Walter Benjamin paraphrasierend, ist unser Bild nur zum Teil als Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit zu betrachten. Wenngleich der Fotoapparat naturgemäß ein Instrument für die objektive Fixierung der subjektiven Beobachterperspektive ist, diente er in dieser frühen Phase seiner Karriere, als das Bild gemacht wurde, durch seine Unvollkommenheit jener Idee der Authentizität, die als etwas Unwiederholbares in der Schöpfung liegt – und zwar gegen die technische »Idee« des Fotos. Der Fotoapparat ermöglichte also bereits die Fixierung des Augenblicks, konnte aber noch keine Fotoserie produzieren. Die Evolution der Sichtweise des Fotografierens schritt im Einklang mit den Bild fixierenden Bedingungen voran, die sich durch die technische Entwicklung des Instruments modifizierten. War bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, vor den Apparaten mit Schlossriegeln, nur die Verewigung eines bewegungslosen (räumlich fixierten) Themas möglich, so war die Kamera, die auf George Eastmans Erfindung beruhte, für die Aufnahme eines beliebigen Augenblicks eines Bewegungsprozesses fähig, ohne jedoch die aufeinander folgenden Bewegungsphasen zu erfassen. Dies hatte zur Folge, dass der Fotograf bei der Themenwahl unter dem Zwang der Unwiederholbarkeit seine Entscheidung über die Vergänglichkeit des Anblicks traf. Der Anspruch auf die Dokumentierung des Augenblicks sowie die Ästhetik des Komponierens hatte bei einer Vielzahl der Aufnahmen – wiederum Benjamin paraphrasierend – eine für die Kunstwerke typische Aura zum Ergebnis. Die Aura ist für die Zuschauer ein inneres Ordnungsprinzip, das auf natürliche Weise zum fotografischen Anblick gehört,

2 Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1935/36). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. VII/1. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980, pp. 350-384.

3 Dies bezieht sich natürlich auf die Praxis des massenhaft Aufnahmen hervorbringenden Amateurfotografierens und lässt sich auf den Problemkreis der künstlerischen Foto nur partiell ausweiten. Die Kamera Leica, die für die Fixierung von Bewegungsreihen fähig war, führte 1925 die deutsche Leitz Gesellschaft ein. Der dazu entwickelte 35-Millimeter-Film sowie der kompakte Bau der Kamera leitete die Revolution der Amateurfotografie ein.

eine die Autorenperspektive zusammenfassende Idee, die beim wiederholten Anschauen im Zuge der Bildinterpretation nicht in ihre Teile zerfällt.²

Walter Benjamin befasst sich in einem wichtigen programmatischen Text seiner Ästhetik detailliert mit der Wirkung, die die Serienproduktion auf die Künste ausgeübt hat. Seinem Standpunkt nach wird die Aura, die im ästhetischen Sinne die Rezeption der Authentizität des einmaligen Werks begründet, durch die restlose technische Reproduktion in Form der Kopie vernichtet. An dieser Stelle soll angesichts des recht problematischen und oft diskutierten Aurakonzepts lediglich darauf hingewiesen werden, dass Benjamin die Möglichkeit technischer Reproduzierbarkeit als ontologische Spannung zwischen dem Authentischen und der Kopie (den Kopien) versteht. Im Fall der Kopie, gar der Serie von Reproduktionen zog das visuelle Werk durch das vollständige Zeigen in derselben Kopie den gänzlichen Wandel der Methodologie der Bildproduktion und der sie begründenden Betrachtungsweise nach sich. War die Fälschung in der Blütezeit der klassischen Malerei eine unter manufaktuellen Bedingungen in wenigen Exemplaren hervorgebrachte Kopie, so schützt den besonderen Status des Authentischen im Zeitalter der Massenreproduktion nur die ästhetische Sichtweise, die für das Authentische empfindlich ist. Demnach deckt die Phänomenologie des Authentischen auf, was durch die Reproduktion des Kunstwerks nicht reproduziert werden kann: Details, die das heuristische Erlebnis der Rezeptionserfahrung begründen.

Die untersuchte Aufnahme wurde in einer Übergangsphase der fototechnischen Entwicklung angefertigt, als der Autor gezwungen war, eine Bildpraxis anzueignen, die auf Grund der Möglichkeit der »restlosen« Fixierung des Augenblicks über die Sichtweise der klassischen Bildproduktion hinausweist. Folgt den Bildern aus dem Zeitalter der Daguerreotypie praktisch den Kompositionsprinzipien der Malerei, so hängt der ästhetische Wert des auf lichtempfindlicher Platte wegen seiner Besonderheit verewigten Augenblicks von der gelungenen Wahl der Autorperspektive ab. Das Fotonegativ ist im technischen Sinne ein prinzipiell vollkommen und endlos reproduzierbares, singuläres Werk, dessen Komponieren vom Bewusstsein der Unwiederholbarkeit grundsätzlich beeinflusst wird, das jedoch in der nächsten Phase der technischen Entwicklung, Ende der 1920er Jahre von jener Kamera zerstört wird, die für die Anfertigung von Serienfotos geeignet war und eine massenhafte Verbreitung fand.³ Dies mag erklären, dass man unter den Amateuraufnahmen aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zahlreiche Meisterwerke entdecken kann. Fragen, die sich auf die Gründe der gewählten Autorenperspektive richten, das »Wo«, »Wann«, »Wer« und »Warum«, können die tieferen Zusammenhänge des Bedeutungsgehalts des Werks beleuchten.

Das hier gewählte Beispiel spornt deshalb zum Nachdenken an. Der Gattung nach geht es hier um ein Genrebild. Angesichts der obigen Interpretation ist jedoch die skizzierte Geschichte, die als konkrete xenologische Erfahrung inszenierte Lebenssituation – die religiöse, kulturelle, ethnische und möglicherweise sprachliche Distanz – eine visuelle Bekenntnis, die die Tiefschichten des Begriffs der Heimat berührt.

Wer ist hier zu Hause und wer ist hier der Fremde? Die Antwort scheint selbstverständlich zu sein. Der sein Vieh in täglicher Routine nach Hause treibende Mann hat den Weg bereits unzählige Male hinterlegt. Im Dorf hat er ein Haus, aller Wahrscheinlichkeit nach auch Familie, Verwandte und Freunde. Er besucht die Synagoge, hält den Sabbat und kauft beim Schächter Fleisch ein. Im Gegensatz dazu sind der Amateursoldatenfotograf sowie seine im Hintergrund das Fotografieren beobachtenden Kameraden vielleicht zum ersten Mal hier – sie sind fremd. Und dennoch stehen die Eindrücke des Zuschauers, der den Anblick wirken lässt, im Gegensatz zu den beobachteten Tatsachen. Die Hauptfigur, der eminente Gegenstand des Beobachtens ist ein exotischer Fremder, der durch das Interesse der Angekommenen mit der Tatsache seiner eigenen Fremdheit konfrontiert wird. Der Heimat suchende, irgendwann eingewanderte und vielleicht vor Jahren vor Pogroms geflohene jüdische Mann ist auf Grund der Zeugenschaft der auf ihn gerichteten Kameralinse noch nicht in seiner endgültigen Heimat angekommen.

Dr. habil. Gábor Biczó studierte Philosophie, Geschichte und Geografie an der Universität Debrecen, später Philosophie in Cork, Münster und Berlin. Seit Mitte der 90er Jahre ist er Mitarbeiter am Lehrstuhl für Kulturelle und Visuelle Anthropologie an der Universität Miskolc, z.Z. ist er als Universitätsdozent tätig. Forschungs- und Unterrichtsfelder sind philosophische Anthropologie, Wissenschaftsgeschichte der Kulturanthropologie, deutsche Philosophie des 19. Jahrhunderts mit besonderem Akzent auf der Philosophie Friedrich Nietzsches. Seit 2006 ist er auch als Sekretär der Ungarischen Kulturanthropologischen Gesellschaft tätig. Kontakt: biczogabor@vipmail.hu.

